



Hérodiade et l'opéra

Nicole Biagioli

► To cite this version:

Nicole Biagioli. Hérodiade et l'opéra. Daniel Bilous. Mallarmé et après ?, Noésis éditions, pp.97-121, 2006, Collection Formules. hal-00192622

HAL Id: hal-00192622

<https://hal.science/hal-00192622>

Submitted on 29 Nov 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature, C.T.E.L. EA 1758,
Université de Nice-Sophia Antipolis, U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines,
98 Bd. Édouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France
biagioli@unice.fr

Hérodiade et l'opéra

Résumé

Retravaillée par le poète jusqu'à sa mort, *Hérodiade* est une mise en abyme de l'œuvre de Mallarmé. Or l'étude du texte et de ses entours (épitexte, intertexte, métatexte), prouve que le théâtre et la musique ont influencé sa conception de façon paradoxale. Mallarmé concevant la poésie comme la transposition (ou négation niée) du théâtre chanté, on peut dire qu'*Hérodiade* est une hyperbole générique de l'opéra.

C'est pourquoi la fortune opératique d'*Hérodiade* est considérable. On distinguera les opéras qui mettent en scène l'histoire de la belle-fille d'Hérode, produits directs ou indirects du métissage du conte de Flaubert *Hérodias* avec le mythe mallarméen: *Hérodiade* de Massenet, *Salomé* de R. Strauss; ceux qui dédoublent le mythe avec d'autres héroïnes : *Thaïs* de Massenet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy ; et les hommages qui sont une reprise directe du texte de Mallarmé : *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, l'opéra orchestral d'Hindemith, et *Hérodiade-mystère* d'Amsallem, qui met en musique un centon des versions successives de l'œuvre.

Mots-clefs: Mallarmé; Hérodiade; Herodias; Salomé ; Thaïs ; Mélisande ; opéra ; transémiotisation.

Hérodiade and opera

Abstract

Work in progress until the poet's death, *Hérodiade* is a mise en abyme of the entire work of Mallarmé. Now analysing the text and around (epitext, intertext, metatext), one finds that theater and music influenced its writing in a paradoxal way. Since Mallarmé conceived poetry as transposing (or denying the negation of) sung theater, *Hérodiade* can be said a generic hyperbol for opera.

This is why *Herodiade* won over operas composers. One must distinguish the operas which tell Herod's daughter in law's story, mixing directly or indirectly Flaubert's tale *Herodias* with the mallarmean myth: Massenet's *Hérodiade*, R. Strauss's *Salomé*; the operas which extend the myth with other characters : Massenet's *Thaïs*, Debussy's *Pelléas and Mélisande*; and the homages, whose text is entirely borrowed from Mallarmé's poem: *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, Hindemith's orchestral opera, and Amsallem's *Hérodiade-mystère*, which sets to music a text composed from pieces of the successive versions of the poem.

Keywords: Mallarmé; Hérodiade; Herodias; Salomé; Thaïs; Mélisande; opera; setting literature to music.

Publiée inachevée, *Hérodiade* avait été prévue initialement pour la scène, avec des indications musicales qui laissent entrevoir un lyrisme pris au pied de la lettre. Sa réalisation couvre une trentaine d'années, de 1864, date de la mise en chantier de sa première version, à 1898, date de la mort du poète, qui le surprend au milieu de la deuxième. Durant tout ce temps, les compositeurs ont porté le personnage à la scène, sans pouvoir ignorer la première version publiée et influençant en retour le travail du poète.

De ces échanges à la fois sémiotiques (entre la musique et les lettres) et discursifs (entre les diverses interprétations du mythe biblique), on peut dresser l'historique.

La première période est contemporaine du poète. Le *terminus ante quem* hésite entre deux dates d'égale importance: la publication du poème de Mallarmé (1864), et celle des *Trois contes* de Flaubert ¹(1877). La *Salomé* de Richard Strauss (né en 1864) marque le *terminus post quem*. Créée en 1905, elle fut conçue d'après la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé*, représentée au théâtre de l'Oeuvre à Paris en 1893, durant l'emprisonnement de l'auteur. On sait quelle admiration Wilde, invité des Mardis, professait pour le poète et son héroïne.

La deuxième période est posthume. Elle suit la fortune de l'œuvre dans le secteur particulier de la transposition opératique de 1905 à nos jours. Toutefois la chronologie ne rend pas véritablement justice de l'ampleur de la problématique inaugurée par cette œuvre «mystère». C'est donc en termes d'intersémiotique que nous traiterons du champ transpositif qu'elle a suscité.

Imposée a priori à un projet artistique, l'ambiguïté sémiotique produit des formes spécifiques qui conditionnent les transpositions ultérieures. C'est pourquoi nous avons préféré classer celles-ci non selon le degré de proximité temporelle avec le texte-source, mais selon le type de relations qui a prévalu dans l'engendrement. Si les reformulations intertextuelles sont nombreuses, peu de candidats se sont présentés pour la réécriture hypertextuelle. Nous tenterons de dire pourquoi, et, joignant la pratique à la théorie, ferons une proposition personnelle de livret d'opéra.

1. Mallarmé et l'opéra

A l'époque de Mallarmé, le théâtre change de physionomie: moins d'action, plus d'introspection, ce qui se traduit par l'inflation du monologue, genre à part entière, porté par des bêtes de scène comme Mounet-Sully. L'opéra s'oriente vers la déclamation chantée. L'écart n'est donc pas si grand entre le poème de Mallarmé et les passages les plus marquants des ouvrages dramatiques de l'époque.

Des deux morceaux entrepris en 1864-65, la *Scène* seule est publiée en 1869 dans le *Parnasse contemporain*, l'*Ouverture* restant inédite. Toutefois si l'on veut étudier le projet de l'auteur, il faut prendre en compte l'ensemble du dossier. Nous avons donc réuni aux deux pièces originales les différentes pièces qui devaient constituer les *Noces d'Hérodiade*, suivant en cela le vœu émis par Mallarmé dans la note bibliographique de l'édition Denan.

11 *Hérodiade*, projet d'opéra

Cinq types de preuves concourent à établir la nature opératique de l'œuvre entreprise par Mallarmé en 1864, et considérée par lui comme son premier projet d'envergure, sortant des genres poétiques reçus auxquels il s'était plié jusque là.

¹ Dont la lettre à Mme Roger Des Genettes d'avril 76: «Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? l'histoire de St Jean-Baptiste» (citée par B. Masson, dans sa présentation des *Trois contes*, *Oeuvres complètes*, Seuil, 1964, t. 2) prouve une certaine similitude d'objectifs avec Mallarmé.

111 Le paratexte auctorial.

La lettre à Cazalis d'octobre 64 qui annonce la mise en route:

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrai définir en deux mots: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit²

reste dans les généralités, tout en marquant par la proximité étonnante de l'adjectif possessif et du vocabulaire abstrait la nature auto-allégorique du personnage.

La lettre de mars 1865 atteste l'intention dramatique:

Je me suis mis sérieusement à ma tragédie d'*Hérodiade*...La musique n'y intervient toutefois qu'à titre de métaphore de l'effet poétique. J'ai trouvé...une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives...ces impressions se suivent comme dans une symphonie, ...et je suis souvent des journées entières à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet...(nous soulignons).

Mallarmé compare sa méthode de travail à celle d'un compositeur. De là à en faire un opéra ! C'est pourtant ce que lui suggère un autre de ses amis, Théodore Aubanel, qui lui écrit en août:

Tu fais bien de donner trois actes à ta tragédie, ce n'est pas trop pour faire couler le sang et pâmer la beauté. Tu devrais ajouter à cela une partie lyrique: des chansons d'amour, des hymnes pieux et des chœurs farouches...

Réaction compréhensible dans le contexte wagnériomane de l'époque. Il semble en tout cas que Mallarmé ait tenu compte du conseil donné par Banville le 31 mars 1865:

Je ne saurais trop vous féliciter, cher ami, de faire une **Hérodiade**, car le Théâtre-Français a justement ce qu'il faut comme décor pour la monter et ce serait une grande raison pour être reçu: ce qui fait généralement obstacle pour les pièces poétiques, c'est la crainte de dépenser de l'argent en vue d'un résultat incertain. Tâchez que l'intérêt dramatique y soit, avec la poésie, car vous ferez plus pour notre cause en combinant votre pièce de façon à ce qu'elle soit reçue et jouée qu'en la faisant poétique et moins jouable! (nous soulignons).

Ces échanges doivent être replacés dans le débat qui partageait le champ littéraire de l'époque, dominé par le roman mondain et le théâtre,

à qui s'impose directement la sanction immédiate du public bourgeois, de ses valeurs et de ses conformismes,[et qui] procure, outre l'argent, la consécration institutionnalisée des Académies et des honneurs officiels³.

Dans le combat de l'avant-garde poétique contre l'art officiel, deux stratégies se dessinent. L'une, celle de Banville, consiste à attaquer l'ennemi dans sa place et avec ses arguments : le coût, le décor, mais sans rien résigner de la recherche poétique ; l'autre, celle d'Aubanel, pousse le lyrisme jusqu'à la transposition musicale, dans la continuité des formes intersémiotiques traditionnelles (hymnes de Ronsard, cantique de Racine), revalorisées par l'opéra (Meyerbeer, Gounod et, bien sûr, Wagner). Ce dilemme fut celui de Mallarmé au moins

² Citation empruntée ainsi que les suivantes à la note d'H. Mondor dans l'édition Pléiade des *Oeuvres Complètes*, 1945, pp. 1440-1448).

³ Cf. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, 1992, p. 167.

jusqu'en octobre 1865, date à laquelle Banville et Coquelin lui signifient leur refus de monter *Hérodiade*.

112 L'épitéxte

Il porte des traces évidentes de ce conflit de devoirs perceptible dans les titres des pièces successives, tous rhématiques et connotant la musique. On y retrouve la tripartition:

- théâtre: *Scène, Scène intermédiaire, Tragédie*,
- musique: *Prélude, Cantique, Incantation*,
- opéra: *Mystère, Ouverture, Finale*.

113 L'intertexte

On possède peu de renseignements sur les sources d'inspiration de Mallarmé. Sans doute les *Évangiles*, Matthieu 14, 3-11:

Comme Hérode célébrait son anniversaire de naissance, la fille d'Hérodiade dansa en public et plut tant à Hérode qu'il s'engagea par serment à lui accorder ce qu'elle demanderait. Endoctrinée par sa mère, elle lui dit: «Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Saint-Jean Baptiste»;

Marc, 6, 17-29:

Elle sortit et dit à sa mère: «Que faut-il demander?»-«La tête de Jean le Baptiste», répondit celle-ci. Rentrant aussitôt en hâte auprès du roi, la jeune fille lui fit cette demande: «Je veux que tout de suite tu me donnes sur un plat la tête de Jean-Baptiste».

On y voit apparaître la marque spécifique du personnage, qui n'est pas le contenu mais la forme, impérieuse et descriptive, de la demande (cf. les deux versions de la scène intermédiaire: «Va me chercher le chef du saint sur un plat d'or» (ms1), «Apporte-moi son chef blêmi sur un plat d'or» (ms2)⁴.

La Vie de Jésus de Renan a été publiée en 1863, une année avant *Hérodiade*. Elle confère à Jean un statut symbolique presque supérieur à celui de Jésus, qui lui aurait emprunté sa thématique (mépris des richesses et du pouvoir temporel) et sa méthode (le baptême). On y trouve développé pour la première fois le thème du «beau ratage» que représente la destinée de tout précurseur.

Un passage des *Cariatides* de Banville (1842):

Hérodiade, svelte en ses riches habits
Portant sur un plat d'or constellé de rubis
La tête de Saint-Jean Baptiste qui ruisselle
Nous résume très bien l'histoire universelle.

revient sous la plume des commentateurs. De fait, on retrouvera chez Mallarmé le plat, d'or comme il se doit ; et, implicite mais indéniable, le mobile sexuel de l'exécution.

114 Le texte

Les indices scéniques sont plus fréquents dans les brouillons que dans l'état publié. Néanmoins, la *Scène* fut pour toute une génération un modèle dramatique controversé mais

⁴ Collationnées par Bertrand Marchal, pp. 288-89 de l'édition Gallimard des *Poésies*, 1992.

incontournable. C'est un dialogue et il s'y passe quelque chose, même si c'est presque rien — ou justement. Après s'être par trois fois opposée aux tentatives faites par la nourrice pour l'approcher, la jeune héroïne avoue («Vous mentez, ô fleur nue de mes lèvres») se réserver pour un contact autre: «J'attends une chose inconnue».

Une copie manuscrite de 1868 contient des didascalies. Hérodiade y est successivement «courroucée», «impérieuse», «très rêveuse». «Se réveillant» (de sa contemplation narcissique), «et se tournant vers la nourrice» elle lui demande: «Nourrice, suis-je belle ?»

115 L'intertexte auctorial

Allégorie de la pratique poétique et évoluant avec elle, *Hérodiade* influence les deux versants de la production mallarméenne.

Le théoricien entrelace avec persistance les trois fils du théâtre («Le théâtre est d'essence supérieure», *Crayonné au théâtre*), de la musique («La musique s'annonce le dernier et plénier culte humain», *Variations sur un sujet*) et de l'opéra («Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre», *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*).

Le poète élabore une trilogie scénique qui, pour être en grande partie inachevée, n'en est pas moins le noyau dur de son œuvre. Avec *Le Faune*, Mallarmé réitère dès juin 65 la tentative scénique d'*Hérodiade* avec un sujet mais surtout une forme qu'il espère plus adaptés à la demande de Coquelin et Banville. La première version est un intermède héroïque qui comporte trois scènes: *Monologue d'un faune*, *Dialogue de nymphes*, *Réveil du faune*, avec didascalies⁵.

Le texte proposé à Banville et Coquelin en septembre 65 était-il celui-ci? ou bien celui de la copie faite par Mallarmé pour Philippe Burty dix ans plus tard, qui ne contient que le monologue mais avec les didascalies, ce qui a fait dire que Mallarmé avait en vue le monologue théâtral dans lequel Coquelin était passé maître? ou bien encore, comme le suggère Mondor, Mallarmé aurait-il envisagé une récitation scénique où un seul acteur aurait animé les trois personnages: le Faune et les deux nymphes, Iane et Ianthé?

De toute façon la version proposée était formellement théâtrale, mais son intérêt dramatique fut jugé insuffisant.

Quatre ans plus tard, en 1869, Mallarmé entreprend *Igitur* dont la forme initiale est dramatique comme en témoigne la mention autographe, sur un feuillet de la scène du coup de dés: «scène de théâtre, ancien *Igitur*». L'*Argument* fait état de «quatre morceaux», parsemés d'étranges didascalies:

Le minuit (1) Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers chuchotement, (2) Ici: névrose, ennui (3), Au tombeau (4), Il se couche au tombeau (5)⁶.

Ces genèses si étonnamment semblables tendent à prouver que la sanction sociale externe des œuvres théâtrales de Mallarmé n'était pas en contradiction avec l'opinion que Mallarmé lui-même professait sur le théâtre, ni avec sa méthode de poétisation progressive des premiers états scénarisés. S'agit-il d'une névrose d'échec? On pourrait le croire, à voir la façon dont il préparait les refus, faisant attendre une pièce, puis présentant une forme théâtrale vide, ou évidée. Théâtre de présentation, et non de représentation, théâtre avorté.

Pourtant, la tentative d'*Igitur*, qui ne fut jamais destiné à la scène, ni présenté à personne, oriente l'explication vers une autre voie. Il semble que Mallarmé ait eu besoin des catégories

⁵ *Ibid.* pp. 208-214.

⁶ *Oeuvres complètes*, Pléiade, pp. 433-443.

dramatiques pour situer certains de ses projets, sans pour autant chercher à faire un théâtre symboliste, c'est-à-dire à transposer à la scène les effets de la poésie. Il s'agit plutôt, comme l'atteste la préface d'*Igitur* («ce texte s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les choses en scène elle-même»), d'un théâtre mental.

12 *Hérodiane*, opéra virtuel

Selon *Le Robert*, la dénégation est «le refus de reconnaître comme sien un désir, un sentiment jusque là refoulé, mais que le sujet parvient à formuler». Nous n'envisagerons pas ici l'élément biographique possible d'une «hystérie rentrée» qui aurait poussé Mallarmé sur les lisières du théâtre, mais simplement l'hystérie linguistique qu'il partage avec tous ceux qui, à son époque, et à sa suite, se sont fixé comme but de suggérer plutôt que dire.

Pour libérer les mots de tout ancrage référentiel, Mallarmé recourt à un arsenal de tropes qu'il serait trop long d'énumérer ici, mais que nous pouvons ranger dans deux catégories: ceux qui nient le thème (ou posé), ceux qui l'ambigüisent.

A la première appartient la célèbre prétention de «l'absente de tous bouquets», pourvue de tous ses prédicats, mais niée en tant qu'être. De la seconde relève l'«hyperbole», métaphore travaillée de façon à faire vaciller la hiérarchisation thématique entre comparant et comparé, ce qui s'obtient généralement en croisant leurs prédicats spécifiques. Ainsi dans «O miroir, eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée», «froide» et «gelée» prédicats du comparant «eau» passent au comparé «miroir». «Ennui» qui rattache le comparé au champ sémantique de l'humanité passe au comparant et devient la cause fantastique d'un gel métaphorique.

Nous proposons de considérer l'opératicité d'*Hérodiane* comme une hyperbole qui ne concernerait plus le segment microstructurel du mot, mais le niveau macrostructurel du genre. La poésie se bâtirait donc sur la négation niée du théâtre chanté.

Pour nous en convaincre, nous allons derechef parcourir les cinq types de relations textuelles précédemment évoqués.

121 Le paratexte auctorial

La présentation de l'édition Denan 1899:

Hérodiane, ici fragment, ou seule la partie dialoguée, comporte, outre le cantique de St Jean et sa conclusion en un dernier monologue, des Prélude et Finale qui seront ultérieurement publiés ; et s'arrange en poème,

offre un subtil équilibre entre théâtre, plutôt au début, et poésie qui l'emporte à la fin. Subtil; et provisoire, car seule la mort du poète l'a éternisé. En effet, de 1864 au 17 mai 1898, date à laquelle Geneviève Mallarmé écrit à son père: «Alors *Hérodiane* est commencée. Melle Moreno a l'idée fixe de la jouer un jour», l'alternance n'a pas faibli. Dès que Mallarmé se remet au travail, il rejoue le scénario constitué en 1865, qui condense en quelques mois le déroulement d'une vie, et se laisse aisément formaliser par le schéma quinaire:

1) début 1865, Mallarmé annonce à Cazalis sa décision de «commencer une scène importante d'*Hérodiane*»;

2) jusqu'à la sanction négative externe (de Banville et Coquelin) ;

3) un autre projet, le *Faune* commencé au mois de juin, vient faire diversion ;

4) retour à *Hérodiane*, et remaniement en direction de la poésie. L'intention lui paraît tellement différente qu'il a l'impression de faire autre chose:

Je commence Hérodiade, non plus tragédie, mais poème, parce que j'y gagne ainsi toute l'attitude, les vêtements, le décor et l'ameublement, sans parler du mystère (à Cazalis, novembre 65).

Les didascalies cessent d'être des indications intermédiaires de mise en scène et sont intégrées au texte.

5) retour à la scène, avec le projet d'une ouverture, comme pour un opéra, qui sera réalisée durant l'hiver. «J'ai écrit l'ouverture musicale» annonce-t-il à Cazalis en mars 1866.

Sitôt entamé, le *Faune* connaît le même sort:

1) «Je compte le présenter en août au Théâtre-Français» (à Cazalis, juin 1865) ;

2) «Les vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes» (à Aubanel, 16 octobre 1865) ;

3) suite de la lettre: «J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir pour le refaire plus librement plus tard» ;

4 et 4 bis) en deux temps : «Je me remets le premier mai à mon Faune, tel que je l'ai conçu» (à Cazalis, avril 66), suit un vide de neuf années ; réapparition en 1875 du seul *Monologue*, sous le titre *Improvisation d'un faune*. Le projet est poétique puisque Mallarmé l'adresse à Lemerre pour l'édition du *Troisième Parnasse contemporain*.

5) suite au refus de Lemerre, publication en l'état en mars 1876, dans l'édition de luxe illustrée par Manet que Mallarmé commentait ainsi en 1891, dans sa réponse à l'enquête de J. Huret:

J'y essayais de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de feu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions.

La musique, c'était bien là que le bât avait blessé pour les censeurs du Parnasse, puisque Verlaine faisait partie de la même charrette de refusés. Or la musicalité du vers que Debussy allait relayer naturellement en 1894, était depuis le début pour Mallarmé inséparable du dialogisme dramatique:

Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre (à Cazalis, juin 1865).

122 L'épître

Mallarmé songe à la musique dès mars 1866 lorsqu'il annonce à Cazalis: «J'ai écrit l'ouverture musicale», désignant par là le morceau ajouté à la *Scène*, remplacé beaucoup plus tard dans les *Noces* par le *Prélude*. Dès la première réécriture, l'épître traduit à sa manière la double postulation poésie-théâtre, en jouant des deux sens technique et trivial d'«ouverture». Il s'agit aussi bien d'ouvrir le vers dramatique, réputé plat, à la musicalité poétique (la fameuse «phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe»), que de faire précéder le drame par une pièce qui en résume par avance les potentialités, et qui puisse être reçue séparément. Nombre d'opéras ne sont connus que par leurs ouvertures. Le paradoxe de l'ouverture est tout entier dans son double rôle métaphorique et métonymique: introduisant à, elle finit par valoir pour. Baudelaire en avait pressenti l'intérêt poétique:

Je tiens seulement à faire observer, à la grande louange de Wagner, que, malgré l'importance très juste qu'il donne au poème dramatique, l'ouverture de *Tannhäuser*, comme celle de *Lohengrin*, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret ; et ensuite, que cette ouverture contient non seulement l'idée mère, la dualité psychique constituant le drame, mais encore les formules

principales, nettement accentuées, destinées à peindre les sentiments généraux exprimés dans la suite de l'œuvre⁷.

L'hypertrophie du *Prélude* dans l'état inachevé des *Noces* (trois volets: préambule de la nourrice, *Cantique de Saint-Jean* déporté là en prolepse, présentation du plat destiné à accueillir le chef du saint) esquisse le danger: celui de voir le drame se traiter tout entier dans l'introduction. Cependant la décision même de substituer un *Prélude* à l'*Ouverture* atteste le souci de rendre la pièce liminaire plus solidaire du reste. Dans l'opéra, le prélude introduit l'acte, c'est un élément d'enchaînement. Toutefois il est arrivé aux préludes de Wagner, notamment à celui du premier acte de *Lohengrin*, la même chose qu'à l'ouverture: ils ont fini par supplanter l'œuvre.

L'unité dramatique ne subsiste donc que grâce aux trois derniers titres, lesquels relèvent plus de l'indécision (*Scène intermédiaire*) et de l'automatisme (*Finale* et *Prélude*) que d'un choix réfléchi.

123 L'intertexte

Le prénom de l'héroïne est un indicateur de la position que Mallarmé entendait occuper dans l'interdiscours mythologique:

J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé que je dirai moderne ou exhumée avec son fait-divers archaïque.

S'il reste envers et contre tous le champion d'Hérodiade contre Salomé, c'est que ce prénom condense par allusion les caractères des trois protagonistes: le tétrarque Hérode, sa femme, Hérodiade, et sa belle-fille. Hérodiade concentre en elle le désir, sa transgression et son châtiment. Cela lui permet de résumer non seulement l'intrigue biblique mais aussi toute la création poétique, et, à terme, la biographie du poète: «Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir» (lettre du 13 juillet 1866).

Dans *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud distingue deux types de créateurs, celui

qui scinde son moi par l'auto-observation en moi partiels, ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique,

et celui qui crée un personnage «qui regarde en simple spectateur le défilé des actes et des misères des autres⁸».

Mallarmé se situe à la jonction des deux. Hérodiade est un «fantasme au carré», à la fois actrice et spectatrice de soi. Mais elle ne peut assumer cette fonction que dans le présent incarné de la représentation théâtrale, sauf à demeurer une simple image mentale.

124 Le texte

L'absence de narrateur et la distribution minimale du premier état: Hérodiade, la Nourrice, prouve la volonté de maintenir une théâtralité effective. Démentant l'assertion désinvolte:

A la rigueur, un papier suffit pour évoquer toute pièce: aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes⁹,

⁷ Baudelaire, «Richard Wagner», *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1976, t. 2, p. 797.

⁸ Idées, Gallimard, 1978, p.78.

⁹ «Crayonné au théâtre», *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 315.

Hérodiade n'est pas une absence de théâtre, plutôt une hallucination mise en scène.

On ne saura jamais en effet si l'héroïne a donné l'ordre mortel car elle-même ignore si elle s'est adressée à la Nourrice ou à une des silhouettes de la tapisserie avec laquelle celle-ci se confond

effroi de la pauvre vision qui s'en fut non par une fente des tapisseries mais évanouie en sa trame usée¹⁰.

«L'authentique Nourrice» n'est pas sûre d'exister: «Cette voix, du passé longue évocation, Est-ce la mienne prête à l'incantation» se demande-t-elle dans *l'Ouverture*. Un état antérieur porte «Est-ce la sienne», comme si elle croyait que le personnage de la tapisserie parlait par sa bouche.

La linéarité narrative est assez perturbée pour que les personnages ne puissent devenir des objets de discours – on ne peut la résumer – mais pas au point de priver le dialogue d'enjeu. Reste que les paroles sont avant tout les traces de la voix.

125 L'intertexte auctorial

Si l'alternance des transgénérations entre théâtre et poème est identique dans les processus de production d'*Hérodiade*, du *Faune* et d'*Igitur*, les résultats, eux, diffèrent. Seul le *Faune* fait un retour complet au genre poétique. C'est aussi le premier à être mis en musique. *Igitur* donnera le *Coup de dés*, par transposition dans l'espace de la page de l'action principale. Quant à *Hérodiade*, elle sera incluse dans les *Poésies* malgré sa forme dramatique. Cette apparente indifférence aux frontières génériques s'explique si l'on revient sur les structures communes aux trois textes. Les trois personnages emblématisent l'effort poétique, avec une montée en puissance de l'abstraction: Hérodiade encore emprisonnée dans la mythologie, le Faune plus clairement allégorique, Igitur, totalement original.

L'hésitation du discours entre passé et futur, première et troisième personnes, confirme la visée autobiographique. Parler sur soi sans parler de soi est pour Mallarmé à la fois une conséquence du pacte lyrique et une condition nécessaire de communication. Or si la source originelle du discours est le «Je», celui-ci est le dernier à pouvoir dire la vérité sur soi.

A force d'être opposé au roman, remercié d'«à lui seul débarrasser la scène de l'intrusion du moderne¹¹», le théâtre se rapproche tendanciellement de la poésie. L'espace intrasubjectif de la conscience poétique et l'espace intersubjectif du théâtre¹² se révèlent inséparables.

D'où le décalage de la poésie vers la musique. En affirmant vouloir reprendre son bien¹³ à la musique, Mallarmé veut surtout mettre en conformité énoncé et énonciation: si celle-là est disjointe, celui-ci ne saurait être monosémique. La musique, qui ne peut représenter directement, devient donc le paradigme du poétiquement correct:

au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif... le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

«Musique», le terme subit une telle extension:

¹⁰ Gallimard, *Poésies*, p. 287.

¹¹ *Oeuvres complètes*, Pléiade, «Crayonné au théâtre», p. 317.

¹² Cf. *ibid.* p. 314: «La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur...»

¹³ *Ibid.* «Variations sur un sujet» p. 367 : «rechercher... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien...»

l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique,

que le rapport avec le dénoté initial n'est plus perceptible. Mallarmé préfère la musique dessous: «l'air ou chant» qui «sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisible¹⁴», que dessus. Il n'est pas loin de penser que la Musique et les Lettres ne se rencontrent, dans leur projet commun, l'évocation, qu'à condition de demeurer séparées pour mieux renvoyer l'une à l'autre.

Mais la musique parlée, «cette licence» donnée à la musique «qu'elle s'adjoigne la parole¹⁵», retrouve sa considération lorsqu'il la compare au «théâtre d'avant la musique¹⁶», c'est-à-dire d'avant Richard Wagner. En faisant découler l'action de la musique, Wagner a libéré l'opéra de ses invraisemblances et des ...ballets. On observera que Mallarmé est le seul de tous les modernes à ne pas faire danser Hérodiade.

Pourtant, il finit par récuser Wagner, mais c'est par maximalisme et nationalisme : «si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi». Liée à la culture, la «légende» lui paraît moins universelle que l'«ode». Raison de plus pour que sa seule œuvre légendaire continue à lancer vers l'opéra des invites que les écrits théoriques rendaient encore plus pressantes.

2 L'opéra après Mallarmé

On a vu que la dénégation n'avait pu venir à bout des structures dramatiques. Mais en même temps réaliser ce que Mallarmé avait eu tant de mal à virtualiser pouvait exposer à la trahison, ou à tout le moins au contresens. D'ailleurs le texte ne s'y prêtait guère. La brièveté de la *Scène* facilite la réduction mais ne permet pas d'assurer une action complète, puisqu'elle est unique et statique. Quant aux rimes plates, aisées à manipuler dans l'écriture dramatique traditionnelle, elles sont tellement tenues par la syntaxe qu'il n'y a guère de jeu possible pour la phrase musicale.

C'est pourquoi *Hérodiade* n'a pas été directement transposée, du moins dans les premiers temps. Mais elle a servi d'embrayeur de transposition pour les autres versions du mythe.

21 Intertextualité opératique

Les œuvres dont nous allons parler ont en commun avec le poème de Mallarmé la thématique: le mythe de la femme fatale, et les emprunts intertextuels. Pour ces derniers, la source n'étant pas mentionnée, il ne peut s'agir que de crypto-citations. Ils n'en attestent pas moins que les compositeurs ou leurs librettistes ont lu Mallarmé dans la première version du poème, la seule en circulation à l'époque.

211 L'icône double

Analysant les rapports entre texte citant et texte cité, A. Compagnon¹⁷ établit la liste des situations-types entre les textes et les auteurs. La relation d'indice correspond à la citation dite d'autorité, qui n'exploite que le (re)nom de l'auteur cité A1 au profit du texte citant T2. Les œuvres de notre corpus y ont renoncé d'emblée, en ne référençant pas leurs citations.

¹⁴ Ibid. «Quant au livre», p. 387.

¹⁵ Ibid. «La Musique et les Lettres», p. 649.

¹⁶ Ibid. «Richard Wagner», p. 542.

¹⁷ *La seconde main*, Seuil, Poétique, 1979, pp. 77-81.

Massenet, auteur consacré à l'époque où il entreprend son *Hérodiade*¹⁸ n'en avait guère besoin. En outre, pour qu'un nom franchisse la barrière de l'intersémiotité, son porteur doit être très connu. Toutes proportions gardées, Flaubert l'était davantage que Mallarmé. Aussi le livret de Millet et Hartmann est-il une traduction d'un livret d'Angelo Zanardini inspiré d'*Hérodias*. L'héroïne principale s'appelle Salomé mais l'opéra prend le nom de la mère, allusion indirecte pour les lettrés au poème de Mallarmé, ce qui s'appelle gagner sur tous les publics. C'est donc plutôt la dimension iconique de l'intertextualité qui a prévalu. Dans celle-ci, l'auteur citant A2 est attiré à la fois par le texte qu'il cite et par son auteur, soit le système complet: S1 (A1,T1). D'après le témoignage de Louis Schneider¹⁹, Massenet rêvait d'une œuvre

où tout ce qui se trouve de mystique dans le culte de la religion chrétienne serait appliqué à la passion sensuelle, et réciproquement ; où par exemple les cheveux de la femme seraient considérés comme le cilice de l'homme.

Flaubert ne disait rien des sentiments de l'héroïne, simple substitut de sa mère²⁰. L'opéra exploite sa reconstitution historique jusque dans ses implications politiques incarnées par les chœurs, mais en diverge complètement pour le traitement de Salomé.

Abandonnée par sa mère, qu'elle ne connaît pas, celle-ci a été sensible au message d'amour du prophète, et l'a suivi dans le désert. A l'acte I, scène 4, elle lui avoue sa flamme. Le prophète tente de la persuader de renoncer («Pour toi, c'est la saison d'aimer/Pour moi, tout autre est le destin») ou de sublimer («Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe»). En vain. Ils mourront ensemble, ce qui rend leur amour «avouable», et ils en profitent!

Massenet emprunte à Flaubert pour le drame et à Mallarmé pour le symbole. Comme le pastiche double, la réminiscence double accroît la créativité. La charge symbolique se concentre sur trois prédicats : les cheveux, l'enfance, la solitude.

Chez Mallarmé les cheveux sont un support d'action (la coiffure), et un thème de discours («Le blond torrent de mes cheveux immaculés», v. 5 ; «Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs/A répandre l'oubli des humaines douleurs Mais de l'or », v. 35). Dans l'opéra, l'image de la Madeleine repentie, baignant de ses cheveux blonds les pieds du Christ, vient se superposer à celle de la princesse de Judée, bouleversant les connotations, mais gardant le contenu dénotatif («Qu'à tes genoux s'épande l'or de mes cheveux»).

La jeune fille est qualifiée d'enfant par la Nourrice («mon enfant», «naïve enfant») chez Mallarmé, par Jean («Enfant, que me veux-tu?») et Phanuel («Pars, enfant, la foi t'éclaire») chez Massenet, mais aussi par elle-même aussi bien chez Mallarmé («Vous mentez, ô fleur nue De mes lèvres, Ou peut-être...jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris D'une enfance sentant parmi les rêveries Se séparer enfin les froides pierreries») que chez Massenet («C'est là, dans ce désert où la foule étonnée Avait suivi ses pas Qu'il m'accueillit un jour, enfant abandonnée»). Le mythe de la femme-enfant irresponsable, victime autant que bourreau, commence à se cristalliser.

«Triste fleur qui croît seule», selon sa nourrice, et de son aveu «sœur solitaire de la nuit», l'héroïne de Mallarmé se persuade de sa solitude avec une délectation morose («Je me crois seule en ma monotone patrie /...O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule»). Celle de Massenet aspire à en être délivrée («Ah! quand reviendra-t-il? quand pourrais-je l'entendre? Je

¹⁸ Opéra en 4 actes et 7 tableaux, «représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le 10 Décembre 1881, à Paris sur le Théâtre Italien le 1er février 1884», partition chant et piano, Hartmann., s. d.

¹⁹ Cité par J. Fournier, dans la présentation de l'enregistrement Gergiev, Sony, 1995.

²⁰ Cf. Flaubert, op. cit. p. 197: «Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse».

souffrais, j'étais seule, et mon cœur s'est calmé»). Mais ce n'est pas contradictoire. On se rappelle en effet qu'Hérodiade se récusait à la fin de la *Scène*.

Le conflit intérieur de l'héroïne mallarméenne a changé de niveau sémiotique: dans l'opéra, c'est le narrateur-compositeur qui l'endosse. Le désir sexuel, de moins en moins refoulé, est sur le point d'être réhabilité, pas que Massenet franchira avec *Thaïs*.

212 Le diagramme intertextuel

Le livret de *Thaïs*²¹, créée en 1894, est tiré du roman homonyme d'A. France. Thaïs est une courtisane d'Alexandrie qu'un anachorète de la Thébaïde, Paphnuce dans le roman, Athanael dans l'opéra, réussit à convertir, et qui meurt en odeur de sainteté. Même problématique donc: la tension entre amour profane et amour mystique, et mêmes types: une séductrice et un saint homme.

Mais la portée est à la fois moins symboliste et plus pessimiste. Athanael, qui, dans un premier temps a résisté aux invites de Thaïs, découvre, après l'avoir convertie, qu'il l'aime charnellement, et le lui avoue lorsqu'elle meurt dans ses bras. Amour profane et amour sacré sont donc inconciliables, mais aussi nécessaires l'un que l'autre. En se déplaçant sur la gestion de leur tension, la problématique devient méta-narrative. Même si l'anecdote diffère, elle est donc typiquement mallarméenne. C'est ce qui correspond dans la typologie de Compagnon à la relation diagrammatique, le diagramme étant une ressemblance portant non sur les éléments, mais sur les relations entre éléments.

Le grand air de Thaïs, au premier tableau du deuxième acte, se rapproche du monologue d'Hérodiade. C'est en effet l'expression d'une personnalité qui s'interroge sur soi, à partir d'une apparence qui est aussi essence : la beauté. Thaïs, après avoir renvoyé ses amis, dialogue avec son miroir, et demande à Vénus — déesse redoutée d'Hérodiade («sais-tu pas un pays Où le sinistre ciel ait les regards haïs De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage») — la jeunesse éternelle.

De Mallarmé: «O miroir, Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé», à Massenet: «O mon miroir fidèle, rassure-moi», la personnification du miroir s'intensifie. Il remplace la nourrice. C'est elle qui recevait l'interrogation et y répondait: «H :Nourrice, suis-je belle ?— N :Un astre, en vérité». Sa disparition renforce l'illusion conversationnelle («O mon miroir fidèle, rassure-moi, dis-moi que je suis belle et que je serai belle éternellement»), le fantastique (cf. la didascalie: «se dressant et prêtant l'oreille comme si une voix lui parlait dans l'ombre»), et le drame («Ah! tais-toi, voix impitoyable, voix qui me dis: Thaïs, tu vieilliras»).

Le miroir provoque toujours la lucidité, mais on passe du récit, dans *Hérodiade*: «Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine, J'ai de mon rêve épars connu la nudité!» au discours dans *Thaïs*: «Ainsi, un jour Thaïs ne serait plus Thaïs! non, non, je n'y puis croire». Hérodiade redoute de devenir femme, Thaïs de devenir vieille: deux phases d'un même narcissisme. Ce refus remotive les stéréotypes. «Dis-moi ... Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux», reprend l'autoportrait d'Hérodiade, depuis «mes cheveux qui [sont]... de l'or observent la froideur stérile du métal» jusqu' à «vous mentez, ô fleur nue de mes lèvres».

Comme Hérodiade, Thaïs est attirée par la solitude («Ah! je suis seule, seule enfin !») et prête au monde des sentiments agressifs («tous ces hommes ne sont qu'indifférence et que brutalité, les femmes sont méchantes et les heures pesantes»). «Du reste, je ne veux rien d'humain», s'exclamait plus expéditivement Hérodiade, qui dénonçait aussi «les siècles malins» et «la méchanceté des êtres sibyllins».

²¹ Comédie lyrique en 3 actes et 7 tableaux, partition chant et piano, Heugel, 1894.

L'invocation à Vénus prépare, comme chez Mallarmé, la venue d'une réponse d'un autre ordre. Celle-ci sera esquissée dans le même acte au début du deuxième tableau, par la non moins célèbre méditation, page orchestrale censée exposer le discours intérieur de l'héroïne, et apparentée par la tonalité et le motif à l'air du miroir.

Une impression d'équilibre se dégage de cette seconde tentative de Massenet, compositeur qu'on ne penserait pas à rapprocher de Mallarmé, et dont l'attitude est pourtant exemplaire de l'évolution de la doxa culturelle à l'égard d'*Hérodiade*. D'abord dérangeante, celle-ci acquiert, au fil des ans, la patine d'un modèle.

213 L'icône réunifiée

Par son titre *Salomé*, la pièce d'O. Wilde appartient à la veine flaubertienne. On retrouve les trois protagonistes—Lugné-Poe créa Hérode—et l'intrigue. La danse qui ne prend dans la pièce qu'une didascalie entre deux répliques a inspiré à R. Strauss le morceau emblématique de son opéra²²: la danse des sept voiles.

Mais l'intervention d'un intertexte médiateur, les *Moralités légendaires* de Laforgue, parues en 1886, recadre le mythe sur la version mallarméenne.

Il est banal de dire que la satire est une sorte de consécration. Laforgue assume les excès du symbolisme de l'intérieur, mais aussi—c'est là son originalité—de l'extérieur en recyclant les traits caricaturaux élaborés par ses adversaires. Sa *Salomé* est celle des «Iles blanches ésotériques». La collusion avec St Jean lui vaut la qualification de petit «Messie à matrice», et le «reptile inviolé» de Mallarmé se prosaïse ici en «jeune fille serpent».

Son monologue parodie les dissertations philosophiques de Schopenhauer et de Nietzsche. Elle s'évapore dans les embrasures de portes mais son caractère s'étoffe. Le meurtre prend une portée philosophique et mystique. Elle offre la tête du prophète aux étoiles, après avoir baisé les lèvres closes. Dans l'opéra de Strauss, l'héroïne répètera «Je baiserais ta bouche, Iokannan», et sa variante «Laisse-moi baiser ta bouche» pas moins de neuf fois à la première rencontre avant de passer à l'acte dans la scène finale.

Elle meurt, au dire du narrateur, «moins victime des hasards illettrés que d'avoir voulu vivre dans le factice». En fait, elle trébuche en lançant la tête du Baptiste dans les flots. Le factice, explicitement associé au théâtre dans l'incipit où le rocher supportant le palais «tend un joli phare d'opéra-comique aux jonques noctambules», n'est comique que pour mieux souligner le niveau second de la référence.

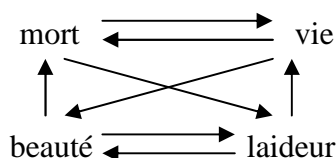
Cette *Salomé* est, à l'instar de l'*Hérodiade* de Mallarmé, à la fois un être de papier comme tout personnage de fiction, et un emblème de la pensée se cherchant et tournant sur elle-même sans parvenir à se construire.

Wilde a donc moins été inspiré par l'épisodique héroïne de Flaubert, ou les princesses lointaines de Maeterlinck, quoiqu'en dise la critique²³, que par l'hommage ironique de Laforgue et, bien entendu, par l'original. C'est vers ce dernier qu'il se tourne pour donner au personnage de Laforgue une crédibilité dramatique. La pâleur de son héroïne («Comme la princesse est pâle, Vous ne remarquez pas comme votre fille est pâle, Jamais je ne l'ai vue si pâle») rappelle les «pâles lys» symbole des pensées d'*Hérodiade*, «les pâleurs mates» de ses

²² *Salomé*, Musik-Drama in einem Aufzuge nach OSCAR WILDE'S gleichnamiger Dichtung, in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann, réduction piano, Fürstner, Leipzig, 1906. Strauss était si attaché au texte de Wilde qu'il tenta d'y revenir directement pour la version française de l'opéra, mais en fut empêché par le refus de la famille de céder les droits.

²³ Ainsi les éditeurs de l'édition Crès, 1922, «refusent de donner leur opinion sur une œuvre qui participe à la fois du conte et du poème en prose, et qu'une complaisance excessive pour les conceptions imitées de Flaubert et l'art quasi primitif de Maeterlinck a fait vivre».

cheveux, «l'esprit pâli» de la nourrice. «J'aime l'horreur d'être vierge» résonne à travers l'exclamation finale: «J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu», qui esquisse une relation supplémentaire d'hypertextualité par continuation. Hérodiade «astre, en vérité», et «sœur solitaire» d'une «nuit qui brûle de chasteté» était déjà lunaire. Salomé l'est davantage. Introduite dès la deuxième réplique par son page : «Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau», la métaphore est aussitôt spécifiée par le jeune Syrien: «Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent», puis reprise par Salomé: «Elle est froide et chaste, la lune...Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge...Oui, elle est vierge». Le plat funéraire n'est plus d'or mais d'argent: la lune triomphe définitivement du soleil. La beauté était le seul sujet sur lequel Hérodiade consentait à poser une question: «Nourrice, suis-je belle?» Adjuvant qui permet à Salomé d'obtenir d'Hérode sa récompense («Qu'est-ce que vous voulez qu'on vous apporte dans un bassin d'argent, ma chère et belle Salomé, vous qui êtes la plus belle de toutes les filles de Judée?»), elle est aussi chez Wilde la base de l'intrigue. Celle-ci se présente en effet comme une conséquence de la réplique mallarméenne: «O femme! un baiser me tuerait/Si la beauté n'était la mort», dans laquelle la beauté était assimilée par subcontrariété à la mort:



La beauté n'existe pas en soi mais seulement grâce au désir. Par trois fois, Salomé célèbre puis renie Iokanaan, dès que celui-ci la repousse. D'abord son corps: «Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché.../Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux» ; puis ses cheveux: «Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisin... Tes cheveux sont horribles»; enfin, sa bouche. Les déplacements symboliques successifs forment les pivots de chaque tirade: «Il est horrible, ton corps!...C'est de tes cheveux que je suis amoureuse» ; «Je n'aime pas tes cheveux...C'est de ta bouche que je suis amoureuse». But suprême du désir, la bouche se refuse jusqu'à la fin. Si elle se laisse embrasser, elle ne répond plus, fût-ce pour anathémiser («Et ta langue, qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, elle ne dit rien maintenant»). La reconstruction du passé («Ah pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée») est évidemment illusoire. L'incommunicabilité n'est pas conjoncturelle mais consubstantielle au désir. La dimension tragique, originellement voulue par Mallarmé, semble donc se réaffirmer au tournant du siècle.

214 L'image intertextuelle

C'est Massenet qui a sauvé Debussy de Wagner...Je ne peux jamais entendre le milieu de la seconde Chanson de Bilitis sans penser au fameux "Miroir, dis-moi que je suis belle" de Thaïs

disait F. Poulenc²⁴. Le rapport commun des deux compositeurs au texte de Mallarmé confirme ce propos, et prouve que l'œuvre et les théories du poète ont largement inspiré le coup d'envoi que la création de *Pelléas et Mélisande*²⁵ donna en 1902 à la révolution antiwagnérienne.

²⁴ Entretien avec Cl. Rostand, 1954.

²⁵ Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition chant et piano, Durand, 1902.

L'argument de *Pelléas* n'a rien à voir avec celui d'*Hérodiade*, si ce n'est la minceur. Dans un château de légende, le vieux roi Arkel vit entouré de ses fils, Golaud et Pelléas, et de son petit-fils Yniold, fils de Golaud qui est veuf. Au cours d'une chasse, Golaud rencontre dans la forêt Mélisande et l'épouse. Venue vivre au château, elle tombe amoureuse de Pelléas. Golaud surprend les amants enlacés et tue Pelléas. Mélisande meurt après avoir mis au monde une fille sans avouer à Golaud si elle et Pelléas se sont aimés d'un «amour défendu». Le livret est (à quelques coupures près) le texte de la pièce de Maeterlinck à la création de laquelle Debussy avait assisté²⁶.

R. Amossy²⁷ montre comment, dans la littérature du XIX^e siècle, la dramatisation du type finit par le vider de son contenu. La prédication négative du symbolisme parvient donc au même résultat que les excès descriptifs du réalisme. Avec Maeterlinck, le mythe cède la place au stéréotype, lequel ne tarde pas à rejaillir sur les comportements sociaux. Jean Lorrain dans *Les Pelléastres* se moquera de «la blonde jeune fille trop frêle, trop blanche et trop blonde, à la ressemblance évidemment travaillée d'après le type de Melle Garden²⁸».

Cependant Maeterlinck, non plus que Laforgue, n'ignore le second degré. Ainsi entend-on Golaud s'exclamer, avec un terrible cynisme, lorsqu'il traîne sa femme par les cheveux pour lui faire avouer sa faute: «Ah ! Ah ! Vos longs cheveux servent enfin à quelque chose!»

Mélisande a quelque chose d'une caricature d'Hérodiade. Ses premiers mots sont: «Ne me touchez pas, ne me touchez pas !» («Mais n'allais-tu pas me toucher» s'exclamait, horrifiée, Hérodiade). Victime d'un viol plus symbolique qu'avéré, elle vit dans la terreur. Golaud écrit à Pelléas : «Je n'ose pas l'interroger car elle doit avoir eu une grande épouvante», écho de la nourrice de Mallarmé : «Comment, sinon parmi d'obscures épouvantes, songer plus implacable encore...le dieu que le trésor /De votre grâce attend !»

C'est également une solitaire. «Vous ne pouvez pas rester ici toute seule. Vous aurez peur, toute seule», essaie de la convaincre Golaud. Elle ne le suit que lorsqu'il lui avoue que lui non plus ne sait pas où aller.

L'incertitude intérieure est en effet le seul trait par lequel les êtres, dans le théâtre de Maeterlinck, se ressemblent et peuvent communiquer. «Par quel attrait /menée et quel matin oublié des prophètes/Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes, /Le sais-je ?» s'interrogeait Hérodiade. Et Mélisande affirme, proche de la mort, il est vrai : «Je ne sais pas ce que je dis...Je ne sais pas ce que je sais...Je ne dis plus ce que je veux...»

Tous les traits ne sont pas appauvris par la théâtralisation. Certains au contraire ressortent enrichis. «L'eau froide» du miroir devient une vraie fontaine. La chevelure dépasse l'héroïne comme la force qui l'entraîne vers Pelléas («ils sont plus longs que mes bras, ils sont plus longs que moi») et lui échappe («Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour ; Mes cheveux vous attendent tout le long de la tour»).

Arkel, le roi, vieux lui aussi mais plus prestigieux, assume la fonction oraculaire qui était celle de la Nourrice («tu es trop jeune et trop belle pour vivre déjà jour et nuit sous l'haleine de la mort...Mais à présent tout cela va changer»). Mélisande a des pressentiments, comme Hérodiade, mais la «chose inconnue» qu'attendait Hérodiade devient la mort, qu'elle croit deviner quand elle n'est pas là («Je sens que je ne vivrais plus longtemps») et ne voit pas quand elle arrive («Pourquoi vais-je mourir ? je ne le savais pas»).

²⁶ En 1893, au théâtre de l'Oeuvre, où fut créée la *Salomé* de Wilde en 1896, et où il voulait créer *Pelléas*, trouvant trop vaste la scène de l'Opéra-Comique, à laquelle il devait finir par se résigner.

²⁷ *Les idées reçues*, Nathan, 1991, p. 67.

²⁸ Cité par J. Barraqué, *Debussy*, Seuil, 1994, p. 169.

Ces traces intertextuelles expliquent en partie l'intérêt de Debussy pour le texte de Maeterlinck. Mais qu'est-ce qui l'a empêché de transposer directement *Hérodiade* comme il venait de le faire pour le *Faune*²⁹?

Sans doute moins la pauvreté dramatique—l'action n'est pas plus riche chez Maeterlinck et beaucoup plus longue—que le propos musical. Debussy menait contre la mélodie une croisade similaire à celle de Mallarmé contre l'anecdote. La mélodie est le refuge de la représentation, qu'elle soit descriptive (Debussy se moque des héros wagnériens qui «n'apparaissent jamais sans leur damné leitmotiv»), ou narrative (l'aria est un fragment autonome et souvent rapporté).

Pour que «l'action ne s'arrête jamais», il lui fallait un texte libre de toute contrainte prosodique, mais également un texte dont le sens soit assez simple pour ne pas freiner l'attention au détriment de la musique. Or Mallarmé avait choisi de surenchérir sur l'arbitraire linguistique par l'arbitraire textuel, chaque texte suscitant sa propre langue, ce qui était évidemment incompatible avec la faible réfringence langagière recherchée par Debussy.

C'est pourquoi il s'est tourné vers Maeterlinck. «Il y a là», écrit-il, «une langue évocatrice, dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral. Les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire, faite de traditions surannées³⁰».

La position de rupture des deux artistes dans leurs champs respectifs aboutit à des résultats contradictoires, mais en apparence seulement, car c'est la même transformation du mode de réception qui est visée. Debussy a pu transposer Mallarmé tant qu'il restait en dehors de la scène lyrique, donnant la parole aux seuls instruments. Les mots prononcés lui semblent devoir se rapprocher de la conversation moins pour augmenter l'effet de réel, dont il ne se soucie guère, que pour éviter d'entraver le discours musical.

Compagnon réserve à la citation qui «découvre le sujet dans son histoire, dans son désir, celle du livre de chevet³¹» le terme d'image. Les citations d'*Hérodiade* via Maeterlinck invitent à relire le poème comme un exergue à *Pelléas*. Debussy n'était d'ailleurs pas le seul à penser que Mallarmé était son *alter ego* puisque dans le *Mercure de France* d'avril 95 parut un *Petit Vapereau des Musiciens* avec cette définition: «Debussy(C.A): aspire à l'héritage de Mallarmé».

22 Hypertextualité opératique

Les opéras que nous venons d'évoquer étaient avec *Hérodiade* en relation d'intertextualité, mais aucun n'en était l'hypotexte, c'est à dire la dérivation directe. Les compositeurs avaient préféré tirer leurs livrets d'autres textes littéraires, eux-mêmes parfois tressés d'intertexte mallarméen. Cette décision, imputable surtout aux insuffisances dramatiques du texte de Mallarmé, relevait de la première des opérations transpositives : la mise en livret, qui transforme l'hypotexte littéraire en guidage écrit pour le metteur en scène et les acteurs-chanteurs.

L'opéra étant un récit en mimèse, il est normal qu'on choisisse plutôt comme hypotextes, dans l'ordre: les pièces de théâtre, déjà mimétiques, les récits diégétiques courts comme la nouvelle (Flaubert), à défaut les récits longs comme le roman (A. France), en dernier recours les poèmes.

²⁹ A la satisfaction de Mallarmé qui parle d'«illustration, qui ne présente pas de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière», *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 1465.

³⁰ Cité par Barraqué, op. cit. p. 148.

³¹ Op. cit. p. 80.

La seconde opération transpositive est la mise en partition qui transforme le livret en guidage chiffré destiné aux interprètes de la fosse: chef et musiciens, autant qu'aux chanteurs. Elle est facilitée par les potentialités musicales de l'hypotexte que sont :

- la désignation: le texte parle de, ou met en scène des actions relatives à la musique,
- la transposition: le texte contient déjà des éléments empruntés à la musique (qui eux-mêmes résultent d'un codage de la musique par la langue : paroles de chants, indications d'interprétation),
- la diction: les mots du texte se prêtent directement à l'articulation chantée (c'est pourquoi le lied et la mélodie empruntent souvent leur texte à la poésie).

La conjonction dans le texte de Mallarmé d'une forte prétextualité musicale et d'une faible prétextualité narrative constituait un véritable défi pour les musiciens. Pour le voir relevé, il fallut attendre que passât la vogue du mythe, dont le contenu oblitérait l'expression textuelle, et celle de l'opéra symboliste, dont le continuum musical était inconciliable, on l'a vu, avec la prosodie mallarméenne.

211 La traduction intersémiotique

L'*Hérodias* d'Hindemith³² affiche son hypertextualité par son titre qui fait suivre le nom de l'œuvre transposée de celui de son auteur : *Hérodias de Stéphane Mallarmé*, et son épitexte, qui cite l'intégralité de la version publiée de la *Scène*, entre la page de titre de la partition et la distribution. Sa dépendance envers le modèle auctorial donne envie de la classer plutôt dans les imitations que dans les transformations³³.

Mais comment un musicien peut-il imiter un poète, autrement que métaphoriquement, comme l'a fait Debussy ? Et comment concilier un pacte imitatif avec une pratique à l'évidence transformatrice puisqu'elle porte sur un seul texte, et produit un hypertexte isochrone, et homostructurel, bref, une traduction ? Le chronométrage («durée 22mn») est sensiblement celui que prendrait la récitation du texte, ce que confirme le sous-titre: *Récitation orchestrale*.

L'orchestre comporte six solistes: flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, piano, et des archets. Hindemith est un compositeur de musique de chambre, avec une préférence pour les instruments à vents (il a même écrit une sonate pour tuba). Il est donc particulièrement sensible à l'identité des instruments. Il applique l'ambiguïté du médium orchestral, à la fois un et pluriel, à la théâtralité fantasmagorique du texte mallarméen.

D'emblée il renonce à la facilité du doublage. La nourrice est confiée aux cordes, tandis que les solistes prennent en charge les phrases d'Hérodias, séparément (*O miroir, eau froide dans ton cadre gelé*, aria de clarinette; *Non, pauvre aïeule*, aria de basson), en sous-formations (*Reculer, le blond torrent de mes cheveux immaculés*, duo flûte-hautbois), en pupitres (*Allume encore, arrête dans ton crime*, tutto des bois).

L'orchestre au complet intervient dans le *Prélude*, hors-texte de 25 mesures, qui présente les acteurs—la mélodie y est d'abord lancée par les cordes puis reprise par les vents—, dans le *Final*, et lors des échanges. La pièce 8 *Arrête dans ton crime* est un «morceau exalté et énergique pour tous les instruments, parsemé de timides remarques de la nourrice³⁴».

Les onze pièces sont réparties en quatre «actes». L'exposition va jusqu'à la fin du premier monologue, le premier échange se termine par le second monologue, *Miroir, eau froide*, le second échange, beaucoup plus vif, autour du refus du contact, provoque le troisième

³² Créée en 1944, réduction de piano, Scott, London, 1955.

³³ Pour résumer la distinction de Genette, *ibid.* p. 13, l'imitation suppose l'acquisition d'un modèle de compétence abstrait à partir de la lecture d'un auteur, la transformation est la modification directe d'un texte.

³⁴ Nous traduisons le texte anglais de la notice de présentation anonyme de la partition Scott.

monologue *Oui, c'est pour moi, pour moi que je fleuris déserte*, le dernier échange, *Non, pauvre aïeule*, débouche sur le monologue final *J'attends une chose inconnue*.

Elles sont désignées par les incipit des vers, qui remplacent les indications d'interprétation traditionnelles. A part eux, les seules indications verbales explicites sont celles du tempo et du rythme. Les vers de Mallarmé sont donc les seuls repères expressifs fournis aux interprètes (on peut supposer qu'ils se les récitent mentalement).

Dans sa version orchestrale, l'œuvre d'Hindemith est donc bien à la fois une transformation de Mallarmé, qu'elle met en musique, et une imitation, qui reste fidèle à la version poétique publiée. Mais elle paye cette fidélité d'un abandon: celui de la scène. Ce n'est plus le livre, certes, mais le concert, ce qui pour Mallarmé, était tout un ou presque³⁵.

La version originale destinée au ballet, et souvent dansée par Martha Graham, exploite l'autre versant de la théorie dramatique mallarméenne. La danse était pour Mallarmé le seul art purement scénique, car totalement indépendant de la parole: «La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime, me paraît nécessiter un espace réel...»³⁶. Hérodiade ne pouvait parler et danser en même temps. Hindemith a fort bien compris l'interdit, et s'en est libéré en faisant parler les instruments à sa place.

Quoi qu'il en soit, la suppression du texte, non seulement transgresse le genre opératique, mais restreint l'audience aux seuls lecteurs assidus de Mallarmé, puisque le texte n'est plus perceptible à l'exécution. Tant d'apories incitaient à ne pas clore le débat sans explorer d'autres issues.

222 La transformation intersémiotique

*Hérodiade mystère*³⁷ bénéficie de l'avancée des recherches mallarméennes et des moyens électroniques modernes de composition musicale. Actuelle, elle est aussi actualisante. Nous avons en effet, le compositeur et moi-même, la librettiste, choisi de mener à terme les virtualités du texte plutôt que de respecter les intentions de l'auteur. En particulier, nous avons adopté un point de vue synchronique sur les différents états du texte, qui ne pouvait être le sien, lorsqu'il préparait une publication.

La première phase du travail a consisté à explorer et à renforcer la potentialité musicale de l'hypotexte. Nous avons donc d'abord recherché les structures de désignation. L'*Ouverture ancienne* s'est imposée pour son champ lexical (sous-titre *Incantation* repris par les vers 39-40 : «Cette voix, du passé, longue évocation, Est-ce la mienne, prête à l'incantation» et 58-59 : «Elle a chanté, parfois incohérente, signe Lamentable! le lit aux pages de vélin»).

Le *Cantique de Saint-Jean* offrait son titre, son champ lexical («unisson», «anciens désaccords») et surtout son historique intertextuel.

Mallarmé n'ignorait pas l'existence de l'*Hymne de Saint-Jean*:

Ut queant laxis/Resonare fibris
Mira gestorum/Famuli tuorum
Solve polluti/Labii reatum
Sancte Johannes

³⁵ Cf. *Oeuvres complètes*, «Variations sur un sujet», p. 380: «Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout— du fait de la pensée».

³⁶ *Ibid.* «Crayonné au théâtre», p. 315.

³⁷ Opéra de chambre en deux actes et deux tableaux de J. - Cl. Amsallem sur un livret de N. Biagioli, d'après les textes de S. Mallarmé, 1998, inédit. Trois personnages, Hérodiade : soprano, La nourrice: mezzo, Jean: ténor.

dont Guy d'Arezzo s'était servi au XI^e siècle pour rebaptiser les degrés de la gamme, désignés jusque là par les lettres de l'alphabet, en empruntant la première syllabe des hémistiches des premiers vers. En récupérant pour son titre le seul vers non utilisé, Mallarmé donne à relire tout l'historique des interactions sémiotiques entre musique et poésie. Le succès de la nouvelle dénomination fut en grande partie responsable de l'abandon de l'échelle rationnelle de Saint Grégoire au profit de la solmisation par hexacordes, qui devait mener au XVIII^e siècle à l'invention du septième degré, le «si», et à la création de la gamme moderne. Le mot «Si», qui ouvre le prélude I des *Noces* entre donc, comme B. Marchal³⁸ l'a fait remarquer, dans le processus de désignation de la musique à titre connotatif.

Le *Cantique* était aussi le seul réemploi direct par le poète d'une structure musicale. Nous en avons extrait les trois strophes qui contenaient des allusions musicales.

Les opérations de transformation ont surtout visé la réduction. Celle-ci n'était pas seulement commandée par le rejet de la traduction. Quoique ne conservant pas le texte, nous avons décidé d'en respecter la durée. Or Mallarmé s'étant évertué à supprimer tout élément anecdotique, il était impossible, fût-ce en utilisant la moindre chute, de bâtir un canevas dramatique long. Mais surtout nous avons préféré exploiter les qualités dramatiques primaires, au sens freudien, du texte.

Elément secondaire dans le mythe, la tête coupée du prophète devient dans les *Noces* le nœud de l'action. Elle est annoncée par le plat vide, sur la fonction duquel s'interroge la nourrice au *Prélude 1*, elle chante au *Prélude 2* le cantique sur lequel porte l'interrogation du *Prélude 3*. Dans la *Scène intermédiaire*, Hérodiade commande à la Nourrice de la lui apporter, et dans le *Finale* elle lui parle. Les mobiles psychologiques habituels ont été effacés au profit d'un réflexe compulsif : le plat vide appelle la tête, comme la page blanche appelle le texte. Réduit aux vers qui l'explicitent, cet enchaînement forme la trame de l'acte 2 de l'opéra.

Le *Cantique* a été scénographié à la fois comme une lecture de la métaphore continuée : la tête vient se superposer par holographie au plat qui est exposé verticalement sur le buffet, et comme une relecture du mythe : le mime par anticipation du décollement (noir et coup de cymbale) fait de la scène suivante dans laquelle Hérodiade demande la tête la répétition d'une scène originelle qui a toujours déjà eu lieu.

Le même champ métaphorique a orienté la condensation dans l'acte 1 de l'*Ouverture Ancienne* et de la *Scène*. L'invocation : «O ma sœur éternelle, ô livide Astarté³⁹!» proférée dans la Chambre annonce le coucher du soleil dans le lit de la lune que figurent les *Noces* imaginaires d'Hérodiade et du Prophète .

Les paroles ont été obtenues par caviardage progressif. Nous nous sommes efforcée de conserver l'articulation de la strophe (pour le cantique) ou de la paire d'alexandrins (partout ailleurs), à défaut de rabouter des vers de paires différentes mais de rime identique, passant ensuite au centon, par collage d'éléments prélevés dans le cotexte immédiat, recourant enfin à la substitution lexicale («éloignée» pour «lointaine») ou sémantique («Astarté» pour «Vénus»). La mise en musique a produit de nouvelles condensations et de nouveaux déplacements qui ont enrichi l'interprétation de l'hypotexte. Certains sont des relectures locales. Ainsi le compositeur a décidé de matérialiser l'eau du miroir par un bruit de ruisseau qui accompagne le chant. D'autres mettent en relation des cellules séparées. Les deux airs du premier acte : *O Miroir* et *Oui, c'est pour moi*, couvrent le même tétracorde siB-miB, le premier descendant, le second ascendant, avec la même progression par demi-tons chromatiques et le même rythme

³⁸ Op. cit. p. 262 : «ce "Si" qui donne la tonalité des *Noces* évoque aussi la note», avec cette réserve que l'étymologie de «si» ne remonte pas, comme le pense Marchal, à *Sancte Johannes*, mais plus tardivement à l'opuscule de Nivers : *La gamme du "si", nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans nuances*, 1646 (nous renvoyons pour plus de détails, aux articles *gamme* et *si* du *Larousse du XX siècle*).

³⁹ Divinité phénicienne qui combinait à la fois la lune et Vénus, une déesse vierge et une déesse mère.

pointé pour interpréter la symétrie syntaxique (la réponse «Oui» présuppose la question) et sémantique (le miroir).

La lisibilité symbolique de cette version la rend accessible à un plus vaste public que celle d'Hindemith. Elle se fonde sur le principe du double codage⁴⁰, tressant informations verbales et non verbales. Nous nous sommes inspirée des œuvres de G. Moreau, notamment de *l'Apparition*, et d'une huile récemment découverte, dans laquelle la tête du prophète brandie par Salomé est un autoportrait du peintre, ce qui nous a donné l'idée de scanner un portrait de Mallarmé pour l'hologramme de la Tête. Le disque solaire de St Jean est introduit par un coup de gong, dont la gestuelle pourrait éventuellement produire une interaction entre la fosse et la scène, si l'on installe le percussionniste sur scène.

Faguet disait des amateurs de Mallarmé qu'ils faisaient partie

de ceux qui cherchent dans une lecture précisément quelque chose qui ne pouvant pas être compris, permet à chacun de l'imaginer comme il veut,...et de rêver à son propos comme à propos d'un morceau de musique...en goûtant seulement la suggestion des mots et des sonorités, et en se laissant aller à cette suggestion quelle qu'elle soit, et dût-elle être toute différente pour un autre de ce qu'elle est pour vous⁴¹.

Mais la plurisensorialité n'est pas un facteur de divergence absolue. Elle ne débouche pas sur le babélisme interprétatif dénoncé par Faguet. Quand un poète pense à la sonorité et au dessin des mots, il les propose à lire au corps en même temps qu'à l'esprit. Le lien établi avec les autres canaux sensoriels prépare le lecteur à devenir spectateur et auditeur des traductions intersémiotiques. Celles-ci ne détériorent aucunement le contenu sémantique, elles le délivrent simplement de sa contingence sémiotique.

Lorsque nous lisons un texte dans notre propre langue, le texte lui-même devient une barrière, car nous ne pouvons échapper au fait que son langage est la limite de notre univers⁴².

Si le texte a vocation à sortir de sa langue, il a non moins vocation à sortir de la langue. Et si la maîtrise d'une langue passe par l'apprentissage d'une autre langue, on ne voit pas pourquoi celle de la poésie ne passerait pas par l'apprentissage de la musique. L'opéra ne serait donc qu'un bilinguisme parmi d'autres.

⁴⁰ Dans *Mental representations, a dual coding approach*, Oxford, 1986, Allan Paivio démontre l'interaction entre mémoire perceptive et mémoire verbale dans la construction des processus cognitifs.

⁴¹ *Petite histoire de la littérature*, Quillet, 1928, p. 317.

⁴² A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998, p. 326.